

COMPANION DO CANTO XLV: “WITH USURA”

Roxana Preda (The Cantos Project)

Fonte: <https://ezrapoundcantos.org/canto-xlv/companion-to-xlv>

Tradutor do texto: Gustavo Petrônio Toledo.

LISTA DE ABREVIACÕES

<i>ABCR</i>	Pound, Ezra. <i>ABC of Reading</i> . [1934]. New York: New Directions, 1987.
<i>CGK</i>	Araujo, Anderson. <i>A Companion to Ezra Pound's Guide to Kulchur</i> . Clemson: Clemson UP, 2018.
<i>EPEC</i>	Pound, Ezra. <i>Ezra Pound's Economic Correspondence, 1933-1940</i> . Ed. Roxana Preda. Gainesville: U of Florida P, 2007.
<i>G-B</i>	Pound, Ezra. <i>A Memoir of Gaudier-Brzeska</i> . [1916]. New York: New Directions, 1970.
<i>GK</i>	Pound, Ezra. <i>Guide to Kulchur</i> . New York: New Directions, 1971.
<i>L/ORA</i>	Pound, Ezra. <i>'I Cease Not to Yowl': Ezra Pound's Letters to Olivia Rossetti Agresti</i> . Eds. Demetres P. Tryphonopoulos and Leon Surette. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 1998.
<i>P&P</i>	Pound, Ezra. <i>Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals</i> . 11 vols. Eds. Lea Baechler, A. Walton Litz and James Longenbach. New York: Garland, 1991.
<i>SL</i>	Pound, Ezra. <i>The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941</i> . [1950]. Ed. D. D. Paige. New York: New Directions, 1971.
<i>SR</i>	Pound, Ezra. <i>The Spirit of Romance</i> . [1911, 1929]. With an introduction by Richard Sieburth. New York: New Directions, 2005.

1. With — O Canto XLV é anotado em considerável detalhe pelo próprio Pound que, escrevendo a seu tradutor italiano Carlo Izzo em janeiro de 1938, esclareceu as maneiras pelas quais entendia certas linhas. Sobre o primeiro verso, ele disse: “‘With’ em inglês deriva do anglo-saxão e tem um aroma de oposição. Como em ‘withstand’ significando ‘resistir’ ou ‘opor-se’. Não quero dizer que signifique

‘contra’, mas ‘Tollerando’ tem um corpo sonoro que ajuda o verso” (SL 303, ver [Calendar](#)). Essa nuance foi retomada por Mary de Rachewiltz, que verteu para o italiano como “Contro l’Usura” (“Contra a usura”).

A carta a Izzo também deixa claro que Pound não considerava “With Usura” um título, ou um lema, mas o primeiro verso do poema: “Você poderia deixar o ‘con usura’ em vários lugares, mas acho ‘tollerando’ melhor no verso de abertura e no verso 2, para a repetição”.

2. Usura — Pound usa a palavra latina para ampliar seu campo de referência e salientar sua condenação universal pela Igreja Católica.

Pound deixou claro no Canto XLII que o Banco Monte dei Paschi, em Siena, exigia “juros legítimos” de 5½%.¹ Em março de 1936, escreveu a Henry Swabey: “A usura é um mal; acima de 8% torna-se um delito punível” (SL 278, ver [Calendar](#)).

No canto, “usura” não é apenas a cobrança de juros excessivos sobre empréstimos (ou, nos termos de Pound, acima de 8%), mas é entendida como definindo a economia de mercado como um todo, afetando profissões, relações sociais, mentalidade e moral, bem como a qualidade da arte. Ver a carta de Pound a Ibbotson no [Calendar](#). Ver também Hesse 74.

Os alertas de Pound neste poema não são apenas históricos, mas pertinentes ao nosso próprio tempo. “Usura” carece de um nome contemporâneo, mas está completamente normalizada e aceita nas práticas do capitalismo, passado e presente: toda forma de produção industrial é financiada por empréstimos cujo juro é pago pelo consumidor como componente do preço; a diferença entre os juros que os bancos geralmente oferecem para depósitos e os que exigem para empréstimos tornou-se cada vez maior; cartões de crédito com juros elevados tornaram-se o modo normal pelo qual as pessoas pagam pelo consumo corrente, enquanto entrar no cheque especial é punido com tarifas e/ou juros altos; hipotecas de 25 anos duplicam ou triplicam o preço de uma casa ao longo do tempo; empréstimos de “pagamento no dia” com juros acima de 100% são anunciados na TV; a educação tem um custo cada vez maior e só pode ser financiada por empréstimos a diversos graus de juros, estendidos por 25 anos ou mais; os custos de saúde e seguros escalaram a níveis impossíveis de pagar individualmente, muitas vezes levando a refinanciar a casa ou vendê-la para pagar cuidados médicos e/ou de velhice.

¹ O Monte dei Paschi (Monte das Pastagens) derivou seu nome do já existente Monte di Pietà, a casa de penhores de Siena. Embora Pound apresente a fundação do Monte como tendo ocorrido em 1624 e em separado do Monte di Pietà, historiadores demonstraram a continuidade entre as duas instituições e consideram uma só data para a criação de ambos (1472).

O declínio das habilidades (devido à linha de produção industrial superar em preço o trabalho artesanal), a erosão das relações familiares (causada, entre outras coisas, por horas extras não remuneradas normalizadas e falta de segurança econômica) e o declínio da natalidade (já que as mulheres, sabendo que os filhos são obstáculo e risco para o emprego, adiam o casamento, a família e até relações sexuais estáveis) são fenômenos que vemos no século XXI. Pound menciona o pão como “trapos velhos” no canto, mas nossa situação foi muito além do pão ruim que conhecemos bem: desde a época de Pound, passamos a lidar com produtos químicos nos alimentos e carne e vegetais geneticamente modificados; o açúcar [processado], reconhecidamente prejudicial, tornou-se ingrediente universal e inevitável. Além disso, a ubiquidade da comida “rápida” e industrial criou o problema global da obesidade e disseminou uma ampla paleta de doenças. Família, educação, saúde, boa nutrição e até o sexo tornaram-se luxos e objetos de luta ao longo da vida.

3. house of good stone — O interesse de Pound pela arquitetura e seus esforços para definir seus atributos positivos estão presentes desde seus primeiros interesses culturais (ver Romer 2019). Como flâneur e crítico de arte, Pound frequentemente comparava os edifícios italianos aos londrinos e discriminava entre o estilo e o cuidado arquitetônico das igrejas, construídas para a permanência, e a qualidade descuidada e sem gosto dos edifícios civis. No entanto, seus primeiros escritos mostram apenas uma inclinação estética, sobretudo contra ornamentos de fachada produzidos industrialmente. Na época em que escreveu o Canto XLV, estava mais interessado no tipo de economia e nos arranjos jurídicos que produziam a paisagem urbana londrina que ele detestava.

Ele escreveu em *Guide to Kulchur*:

“As rendas de terreno de Londres e o sistema de enfiteuse, arrendamento, etc., corromperam a construção inglesa. Um homem hesitará muito em construir algo de beleza permanente se souber que outra pessoa pode se apoderar dele ao fim de 9 ou 99 anos. Como ‘B. H. Dias’ passei meu tempo livre por vários meses observando a decadência da talha em madeira, das bandeiras envidraçadas sobre as portas de Londres. A economia NÃO é um assunto frio. Tanto quanto o estudo dos espiroquetas não era sem relação com a felicidade humana” (p. 245).

Uma “casa de boa pedra” é uma casa durável, cujos sucessivos proprietários mantêm, desenvolvem e modernizam. Isso, contudo, não tende a acontecer com o chamado sistema inglês de *leasehold*, pelo qual uma casa não é vendida para sempre, mas por um período de 99 anos, ao fim do qual reverte ao seu proprietário original, que a detém em *freehold*. O sistema de *leasehold* estava ativo no tempo de Pound e continua em vigor hoje. Ver Hoa.org para detalhes.

Pound foi igualmente crítico da paisagem urbana de Paris:

“É um problema econômico muito interessante. Paris irrita qualquer um que já tenha visto arquitetura de verdade. Um edifício real é aquele sobre o qual o olhar pode pousar e permanecer. O detalhe deve suportar a inspeção. Os franceses tiveram alguns talhadores de pedra, há muito tempo.” (“Paris Letter”, 1º de janeiro de 1923, P&P IV: 278).

Ver também a carta de Pound a Ibbotson no [Calendar](#); Hesse 74 e CGK 265-6 para mais percepções.

4. painted paradise — Referência ao verso de François Villon *“Paradis peint, où sont harpes et luths”* (as “harpas e alaúdes” dos anjos pintados nas paredes da igreja) em *Grand Testament*. Pound comentou em *ABC of Reading* (1934):

“Villon, a primeira voz de um homem quebrado por uma má economia, representa também o fim do sonho medieval, o fim de todo um corpo de conhecimento, fino e sutil, que corra de Arnaut a Guido Cavalcanti, que estivera na mente secreta da Europa por séculos. (...) O mais duro, o mais autêntico, o mais absoluto poeta da França. O oprimido, o realista, também um erudito. Mas com o sonho medieval martelado para fora dele.” (ABCR 104).

“Por trás de tudo está a elegia, o lamento de que nos falte um ‘maestro’; de que a pintura deveria fazer parte da arquitetura; de que não há lugar para escultura ou pintura na vida moderna; de que os pintores fazem inumeráveis pedaços de papel. Isso é verdade. O material é vendável ou não-vendável, são pedaços, quinquilharias, parte da doença que nos dá museus em vez de templos, lojas de curiosidades em vez de salas como o salão do Palazzo Pubblico em Siena ou a Sala dei Notari em Perugia.” (Ezra Pound, “Paris Letter”, *The Dial*, 1º de janeiro de 1923, em P&P IV: 277).

O motivo do “paraíso pintado” apareceu pela primeira vez no Canto XX, que compartilha com o XLV uma riqueza de referências à arte. Reapareceria no Canto LXXIV, onde Pound exclama:

pouvrette et ancienne oncques lettre ne lus
I don't know how humanity stands it
with a painted paradise at the end of it
without a painted paradise at the end of it (LXXIV/456)

(“pouvrette et ancienne oncques lettre ne lus
Não sei como o suporta a humanidade
com um paraíso pintado ao fim
sem um paraíso pintado ao fim”)

5. *harpes et luz* — Francês arcaico “harpas e alaúdes”. As harpas e alaúdes dos anjos no paraíso pintado na parede da igreja. Extraído da “[Balada pedida por sua mãe para rezar à Nossa Senhora](#)” de François Villon. Em ABCR, Pound declarou que não conseguia traduzir Villon (p. 104–5); em seu capítulo sobre o poeta francês em *The Spirit of Romance*, Pound citou a tradução de Rossetti:

Femme je suis pauvrete et ancienne
Qui riens ne sais; oncques lettres ne lus.
Au moutier vois, dont suis paroissienne,
Paradis peint, où sont harpes et luths,

(“Uma pobre mulher sou, murcha e velha,
E nada sei de letras ou leitura;
No mosteiro, de que sou paroquiana, vejo
Um Céu pintado onde harpas e alaúdes louvam”) (SR 174).

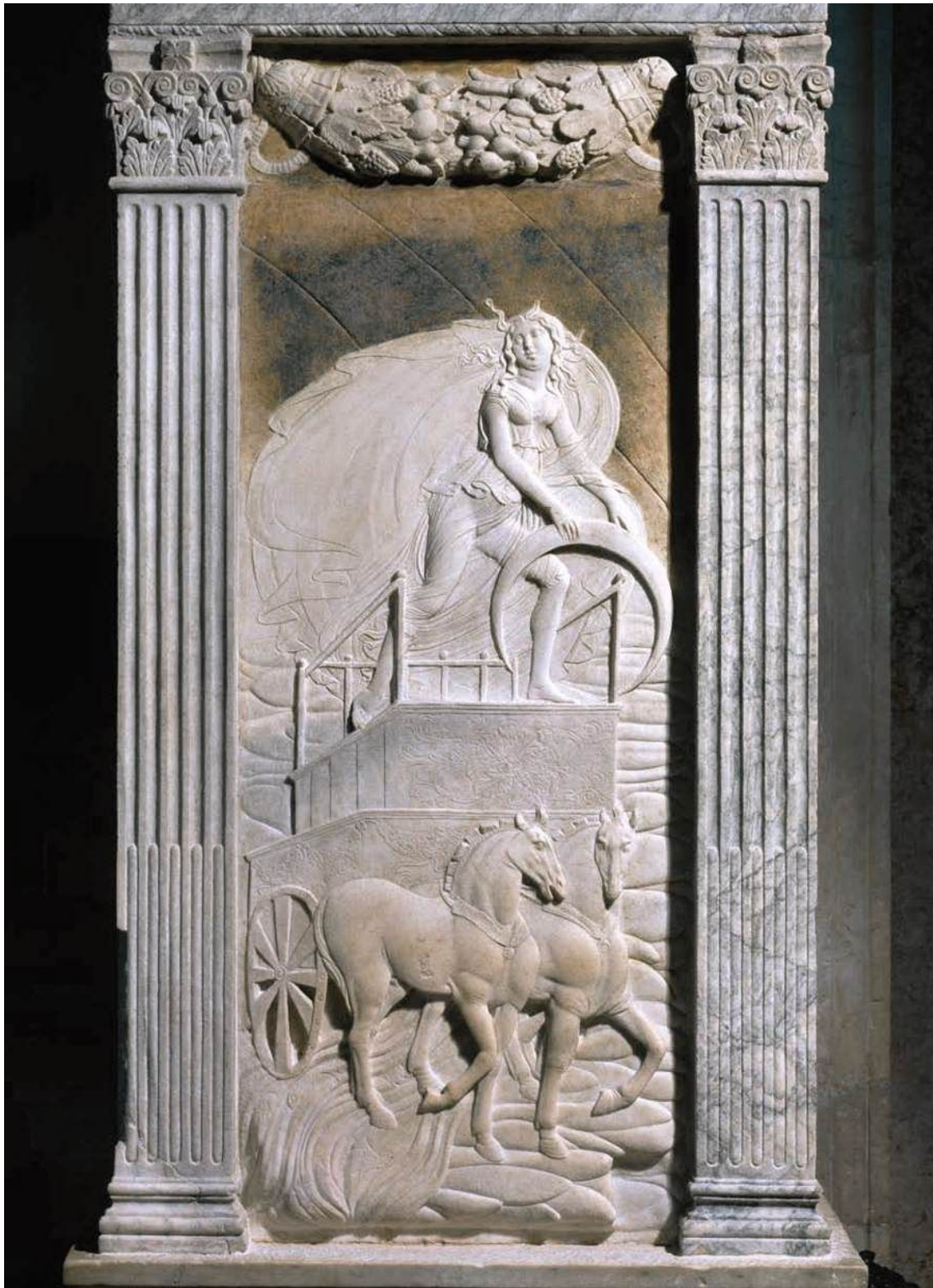
Há certa variação quanto a “luz” em várias edições do canto. A Faber seguiu a grafia original nos rascunhos de Pound e na primeira impressão em *Prosperity*, com “luthes”. Desde 1970, a *New Directions* usa “luz”. A alteração foi feita na edição da Faber de 1970 por Eva Hesse (Eastman 75).

6. *virgin receiveth message* — Pound pode aqui se referir não apenas ao tema comum da Anunciação, mas mais especificamente à obra de Fra Angelico, cujas imagens da Virgem eram frequentemente pintadas em afresco nas paredes das igrejas. Veja também a nota 20 abaixo.



Fra Angelico, *Anunciação de Cortona*. Têmpera no painel, 1433–34. Cortona: Museu Diocesano.

7. Halo projects from incision — Provável referência ao trabalho de Agostino di Duccio, cujos desenhos em baixo-relevo no Templo Malatestiano são feitos por “incisão”: um corte e entalhe muito delicado na pedra. A incisão é uma marca do estilo original de Duccio, tão característica de seu perfil artístico quanto as Anunciações em afresco de Fra Angelico. Mais especificamente, Pound pode ter tido em mente o relevo de Duccio representando Diana, deusa da lua, cujo rico manto, soprando ao vento, dá a impressão de uma auréola.



Agostino di Duccio, *Diana, deusa da lua*. Baixo-relevo em mármore. Templo Malatestiano.

8. Gonzaga his heirs and concubines — Afresco de Andrea Mantegna (1431–1506) na chamada *Camera degli Sposi* (Câmara Nupcial) do Palácio Ducal de Mântua. Mantegna entrou para o patrocínio do marquês Ludovico III Gonzaga em 1460 e permaneceu como pintor da corte durante o reinado dos

sucessores de Ludovico, Federico I e Francesco II. A decoração em afresco foi concluída por volta de 1474 e está pintada na parede do quarto do marquês, onde ele trabalhava e dormia.

Pound mencionou a deterioração do afresco já em 1917, no seu Ur-Canto II:

Send out your thought upon the Mantuan palace,
Drear waste, great halls; pigment flakes from the stone;
Forlorn quarter:
Silk tatters still in the frame, Gonzaga's splendour,
Where do we come upon the ancient people,

("Envie seu pensamento ao palácio mantuano,
Desolado, grandes salões; pigmento descascando da pedra;
Quarto mais desolado ainda:
Retalhos de seda ainda na moldura, esplendor dos Gonzaga,
Onde encontramos o povo antigo,")

([Lustra, 1917](#))

Pound insiste em afrescos neste canto porque, na sua época, a tecnologia de destacar pedaços pintados de parede para torná-los móveis e comercializáveis ainda não existia. Um afresco não era vendável e destinava-se a permanecer para sempre ligado à sua "casa de boa pedra" original, fosse igreja ou palácio. Veja também sua declaração em *The Dial* citada na nota 4 acima.

Pound também enfatiza as vantagens do patrocínio vitalício, seja eclesiástico, público ou privado. O patrono garante que o artista possa trabalhar sem estar sobrecarregado pela pressão do tempo ou pela insegurança econômica. Este foi o caso de Mantegna com a família Gonzaga em Mântua, de Giovanni Bellini em Veneza, de Duccio com os Malatesta em Rimini, e de Fra Angelico com a Igreja e os Medici em Florença.



Andrea Mantegna, *A Corte de Gonzaga*. Afresco, 1465-1474. Mântua: Palácio Ducal, Camera degli Sposi.

9. mountain wheat — Pound interessou-se pela história do trigo ao ler *Hunger Fighters* (1928), de Paul De Kruif, que contava a história de Alfred Carleton, um botânico americano que introduziu variedades de trigo resistentes a pragas da Rússia no Meio-Oeste dos Estados Unidos. Embora a contribuição de Carleton para o alívio da pobreza e da fome seja tão importante que não possa sequer ser plenamente avaliada hoje, ele estava constantemente endividado e sob pressão de seus credores. Pound resenhou *Hunger Fighters* para o *New English Weekly* em dezembro de 1934 e iniciou correspondência com De Kruif (1934–36). Ele se sensibilizou particularmente com a ideia de que o trigo de Carleton era um elemento do que, em termos de Social Credit, poderia ser chamado de “patrimônio cultural” — um fator ativo e benéfico que nunca deixa de frutificar (EPEC 260-1; 264).

No canto, encontramos um desdobramento do interesse de Pound pelo valor do trigo para a civilização: o “trigo da montanha”, ou [trigo-emmer](#), um cereal antigo cultivado no Oriente Médio, que foi comum no Levante e na Europa, mas que, em geral, caiu em desuso. Na Itália, o emmer é conhecido, protegido e, sob o nome de [farro](#), usado na culinária, especialmente na Toscana. O emmer é um “grano duro” e universalmente elogiado pelo bom sabor do pão que dele se pode fazer; atualmente, está sendo lentamente redescoberto e oferecido tanto em lojas de produtos naturais quanto, como grão de luxo, em supermercados sofisticados.

O trigo, como símbolo de civilização baseada na agricultura, é o elemento central dos ritos eleusinos aos quais Pound se refere no fim do poema: como resultado do casamento ritual entre o hierofante e a sacerdotisa, uma nova espiga de trigo era mostrada aos iniciados ao final do ritual. Veja o verso 48. Veja também Marsh 2019.

10. line grows thick — Em matéria de estética pictórica, Pound frequentemente afirmava sua preferência pela linha bem definida, uma preferência que não considerava meramente subjetiva. Em sua opinião, a usura evita a delimitação rigorosa e a clareza da linha na pintura, da mesma forma que desfavorece a precisão da expressão verbal. A usura também recompensa a mistura e confusão de cores. Historicamente, Pound observou a mudança na prática artística — das linhas claras e cores puras do Quattrocento para o desenvolvimento do claro-escuro e do barroco nos séculos XVI e XVII — e associou isso à gradual aceitação da usura nos círculos eclesiásticos e na economia em geral. Veja Ozturk 2012 para detalhes.

“Sugiro que críticos de arte mais refinados e futuros serão capazes de dizer, pela qualidade de uma pintura, o grau de tolerância ou intolerância à usura existente na época e no meio que a produziu.” (GK 27).

Veja também a carta de Pound a Carlo Izzo em [Calendar](#) e Hesse 75.

11. stonecutter is kept from his stone — Em *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, Pound lembra que o escultor não podia se dar ao luxo de comprar mármore; costumava lamentar como o material precioso era desperdiçado em lápides. Pound comprou um bloco para que ele esculpisse seu busto (G-B 48).

“Alguns blocos de pedra realmente talhados são quase base suficiente para uma nova civilização. O lixo de três impérios desabou sobre o mármore de Gaudier. E à medida que esse entulho é retirado, à medida que o mapa de uma nova Europa se torna visível, o trabalho de Gaudier reaparece, perfeitamente sólido.” (1934, G-B 140).

12. wool comes not to market — Como Eva Hesse apontou, este verso também foi desenvolvido no canto L e pode se referir a uma passagem da [Storia civile della Toscana](#) (I: 120-1) de Antonio Zobi: “A semente da decadência vem da avidez dos mercadores florentinos que, para economizar os custos de transporte da lã bruta de países distantes — ou seja, dos locais onde se vendiam os tecidos —, estabeleceram lanifícios na Flandres, na Inglaterra e em outros lugares; de modo que, muito cedo, tornaram-se verdadeiras escolas de indústria para esses povos. Os flamengos foram os primeiros a lucrar; mas os ingleses, sabendo que possuíam a matéria-prima, proibiram sua exportação. Assim, os lanifícios na Toscana

declinaram na medida em que se desenvolveram na Grã-Bretanha. A decadência da arte da lã entre nós remonta ao século XV, embora a diminuição ainda não fosse perceptível na época”.

the first folly was planting factories for wool spinning
in England and Flanders
then England kept her raw wool, so that
damped down the exchanging
the arts gone to hell by 1750.

(“A primeira tolice foi plantar fábricas de fiação de lã
na Inglaterra e Flandres
depois a Inglaterra reteve sua lã bruta, de modo que
freou o intercâmbio
as artes foram para o inferno por volta de 1750.”) (L/246)

13. sheep bringeth no gain — A pecuária e a criação de gado sempre foram consideradas, desde a Antiguidade, a base de uma gestão próspera da propriedade, pois traziam mais riqueza ao agricultor do que o cultivo da terra. Cícero, no segundo livro de seu tratado *De Officiis*, relata a seguinte conversa entre um interlocutor anônimo e Catão (...) que, ao ser perguntado sobre qual era o aspecto mais lucrativo de uma propriedade, respondeu: “Criar gado com sucesso”. E o segundo mais lucrativo? “Criar gado com sucesso moderado”. E o terceiro? “Criar gado com pouco sucesso”. E o quarto? “Cultivar.” E quando seu interlocutor perguntou: “E quanto a emprestar dinheiro a juros?”, Catão respondeu: “E quanto ao assassinato?” ([2.89](#)).

Veja também os cantos [XLII–XLIV](#) sobre o Monte dei Paschi, um banco fundado em Siena em 1624 com garantia na receita fiscal de pastagens e que ainda existe hoje.

14. murrain — Peste que infecta o gado e outros animais. Para Pound, a usura é um parasita sobre a fonte natural de riqueza mais rica e confiável. Ver também nota 13.

15. Pietro Lombardo — Arquiteto e escultor renascentista (1435–1515). Construiu e decorou o interior de uma das igrejas favoritas de Pound, a [Santa Maria dei Miracoli](#), em Veneza (1481–89). A construção da igreja foi financiada por doações públicas.

Pound chamou Santa Maria dei Miracoli de “caixa de joias” e admirava especialmente as sereias de Lombardo, com *putti* (anjinhas) sobre as costas, esculpidas nos plintos das colunas que emolduram o altar. Ver Hesse 78; Twitchell 10-1.



Pietro Lombardo, Plinto. Mármore, ca. 1484. Veneza: Sta. Maria dei Miracoli.

Pound aproxima Lombardo de Agostino di Duccio, que decorou o interior do Templo Malatestiano, em Rimini. Duccio e Lombardo foram contemporâneos, ambos escultores em mármore e envolvidos no renascimento da cultura pagã dentro do edifício eclesiástico. Pound os mencionou em ABCR 151 e nos Cantos LXXIV/450; LXXXIII/548, 549.

16. Duccio — Agostino di Duccio (1418–1481), escultor florentino que decorou as paredes internas do Templo Malatestiano (1449–57), em Rimini. Seus painéis, cada um com um desenho diferente, cobrem as paredes e colunas do Templo e oferecem um exemplo concreto da afirmação geral no início do poema: “casa de boa pedra / cada bloco talhado em polidez e bem ajustado / para que o esboço envolva suas faces”. Duccio passou alguns anos em Rimini (1449–57) sob o patrocínio de Sigismondo Malatesta. Como todos os artistas mencionados por Pound no canto, trabalhou dentro do sistema de patrocínio, não para o mercado aberto. Pound comentou sobre Duccio em sua resenha de *Stones of Rimini*, de Adrian Stokes, publicada em abril de 1934:

“Quanto ao triunfo de Agostino di Duccio, a obra real vai desde o registro, no que me diz respeito, de um conceito de beleza física absoluta, alcançada em suas proporções, não tendo nada a ver com Milo ou com a Grécia — digamos beleza e sanidade itálicas — no seu ápice, até simples trabalho malfeito, e figuras físicas tão defeituosas que não passariam num simples comitê de julgamento de Atlantic

City ou do Ziegfeld. E graças a Deus, não há nada, absolutamente nada, que a teoria possa agora fazer com isso; ou sobre isso.” (P&P VI: 160).



Agostino di Duccio, *Anjos tocando música*. Rimini: Templo Malatestiano.

17. Pier della Francesca — Piero degli Franceschi (1420–1492), pintor toscano que pintou o afresco “Sigismondo diante de São Sigismundo” no Templo Malatestiano. Também pintou o retrato de Sigismondo, hoje no Louvre. O nome de Piero pode ser considerado uma “assinatura verbal” que aponta para o que Pound considerava a forma ideal de patrocínio, evidente em uma carta de 1449 de Sigismondo Malatesta para Giovanni de Medici: Pound traduziu, organizou em versos e citou-a longamente no Canto VIII. A carta oferecia patrocínio a um “mestre pintor”, geralmente presumido ser Piero:

And tell the Maestro di pentore
That there can be no question of
His painting the walls for the moment,
As the mortar is not yet dry
And it wd. be merely work chucked away

(buttato via)

But I want it to be quite clear, that until the chapels are ready
I will arrange for him to paint something else
So that both he and I shall
Get as much enjoyment as possible from it,
And in order that he may enter my service
And also because you write me that he needs cash,
I want to arrange with him to give him so much per year
And to assure him that he will get the sum agreed on.
You may say that I will deposit security
For him wherever he likes.

And let me have a clear answer,
For I mean to give him good treatment
So that he may come to live the rest
Of his life in my lands---
Unless you put him off it---
And for this I mean to make due provision,
So that he can work as he likes,
Or waste his time as he likes

*(affatigandose per suo piacere o no
non gli mancherà la provixione mai)*

never lacking provision.

("E diga ao *Maestro di pentore*
Que não pode haver questão de
Ele pintar as paredes por enquanto,
Pois a argamassa ainda não está seca
E seria simplesmente trabalho jogado fora

(buttato via)

Mas quero deixar bem claro que até as capelas estarem prontas
Vou providenciar para que ele pinte outra coisa
Para que tanto ele quanto eu possamos
Aproveitar o máximo possível disso,
E para que ele entre ao meu serviço
E também porque você me escreve dizendo que ele precisa de dinheiro,
Quero combinar com ele um pagamento anual

E garantir-lhe que receberá a quantia acordada.
Você pode dizer que depositarei garantia
Para ele onde quiser.
E me dê uma resposta clara,
Pois pretendo tratá-lo bem
Para que venha viver o resto
Da vida em minhas terras —
A menos que você o despoje —
E para isso pretendo fazer a devida provisão,
Para que ele possa trabalhar como quiser,
Ou perder tempo como quiser
(*affatigandose per suo piacere o no
non gli mancherà la provixione mai*)

nunca lhe faltando provisão.”)
(VIII/28–9)



Piero Della Francesca, *Sigismondo Malatesta ajoelhado diante de São Sigismundo*. Afresco, ca. 1450. Rimini: Templo Malatestiano.

18. Zuan Bellin — Giovanni Bellini (“Zuan Bellin” no dialeto veneziano) (1430–1516). Durante sua vida, Bellini foi reconhecido pela Signoria veneziana como o pintor mais proeminente da república. A prova disso foi a “sansaria”, uma renda vitalícia proveniente de impostos que o Senado veneziano concedia aos seus artistas mais prestigiosos. Pound considerava a *Pietà* de Bellini, inicialmente

mantida no Templo (hoje no Museu da Cidade de Rimini), como “a melhor pintura” do artista. A obra é datada de “1470”, portanto posterior à época de Sigismondo (falecido em 1468). Pound, porém, acreditava que fora adquirida por Sigismondo.

“Numa Europa ainda NÃO apodrecida pela usura, mas fora do sistema vigente e praticamente contra o poder estabelecido, e de qualquer forma sem grandes recursos materiais, Sigismondo deixou sua marca. Registrou um estado de espírito, de sensibilidade, de completude e consciência. Ele tinha um pouco do melhor que havia em Rimini. Tinha talvez a melhor pintura de Zuan Bellin. Tinha tudo o que podia obter de Pier della Francesca.” (GK 159).



Giovanni Bellini, *Cristo Morto Sustentado por Anjos*. [Pietà]. Têmpera sobre painel, ca. 1470–74.
Rimini: Museu della Città.

19. La Calunnia – Trata-se de “[A Calúnia de Apeles](#)” (c. 1495), pintura alegórica de Sandro Botticelli. A obra, criada após a expulsão dos Medici de Florença em 1494, não foi feita por encomenda, mas por prazer próprio e, segundo Vasari, oferecida a um amigo. [Vasari 3: 254](#).



Sandro Botticelli, *Calúnia de Apeles*. Têmpera sobre painel, ca. 1497. Florença: Galeria Uffizi.

20. Angelico – Guido di Pietro (1387–1455), também chamado Fra Angelico (“o frei angélico”), pintor florentino famoso por suas Anunciações e retábulos. Em todas as suas menções a Fra Angelico, Pound o associou aos afrescos em igrejas de Cortona. Ver GK 113; SL 300; cantos LXXVI/482; LII/258. Ver também Twitchell 14 e nota 6.

21. Ambrogio Praedis – Ambrogio de Predis (1455–1508), pintor italiano a serviço da família Sforza em Milão. Pound pode ter visto, no Kunsthistorisches Museum de Viena, o único quadro assinado por Predis, um retrato de Maximiliano I, cuja assinatura triangular (Ambrosius de/ pdis mlanen [Maximilianen]/ pinxit / 1502) pode ser comparada com a assinatura na coluna de Adaminus, mencionada na linha seguinte. A referência a Predis pode ainda sugerir que a crítica política era possível nas condições do patrocínio de corte. Em seu retrato, Predis apresenta Maximiliano como uma ave de rapina: o nariz parece um bico de falcão e os olhos são amarelos, enquanto o corpo de uma ovelha morta pende de seu colar. A assinatura de Predis é, portanto, não apenas uma afirmação de orgulho e autoria, como a de Adaminus, mas também um sinal de consciência e responsabilidade política.

Jeffrey Twitchell comenta o papel de Praedis no canto:

“Pintor da corte do duque Ludovico Sforza, de Milão, Praedis fez retratos do duque, de sua esposa Beatriz d’Este, de sua sobrinha Bianca Maria e de seu

marido, o imperador Maximiliano I. (...) Maximiliano foi seduzido a casar-se com Bianca Maria pelo pagamento de um enorme dote por parte do duque Ludovico e pela esperança de esmagar Veneza. A prostituição do casamento não está apenas implícita no Canto XLV, mas é frequentemente mencionada ao longo dos primeiros cantos (por exemplo, Cantos IV e XXX/148). Os projetos ambiciosos e beligerantes de Maximiliano para expandir seu império envolveram-no em guerras constantes e numa consequente falta de fundos. Seu desejo ativo, mas não concretizado, de reconquistar a Itália para o Império levou-o a várias intrigas entre 1493 e 1516, incluindo um papel importante na formação da Liga de Cambrai contra Veneza [a que Pound se refere no final do Canto LI, par do XLV e fecho da Quinta Década]. (...) Quer Pound associe ou não todo esse contexto histórico a *Praedis*, é certo que ele sabia muito bem que a rica e extravagante corte de Ludovico estava no centro das intrigas e jogos de poder que mergulhariam a Itália em meio século particularmente terrível de guerra e pilhagem, resultando em sua subjugação por outras potências europeias durante os três séculos seguintes.” (Twitchell 14-5).



Ambrogio de Predis, *Retrato de Maximilian I*. Oak, 1502. Viena: Kunsthistorisches Museum.

22. Adamo me fecit — Latim: “Adão me fez”. A assinatura do arquiteto em uma coluna da catedral de San Zeno Maggiore, em Verona, construída entre 967 e 1398. Pound viu a inscrição quando visitou a igreja com Edgar Williams (irmão de William Carlos Williams) em 1911. A coluna assinada foi observada, decifrada e transcrita por John Ruskin em *The Stones of Venice* ([vol. I, p. 318](#)), de modo que devia ser conhecida, pelo menos, por Edgar, que era arquiteto (Witemeyer 1975). A referência de Pound à assinatura de Adão, portanto, reforça a forte inclinação ruskiniana da visão econômica do poema.

Pound relembrou sua experiência na “Paris Letter” para *The Dial*, em 1º de janeiro de 1923:

“Dez anos atrás, eu estava com Edgar Williams em San Zeno, e ele encontrou a coluna assinada por Adamo San Guglielmo. Adamo era o arquiteto, e dizem que ele próprio cortou parte ou a maior parte das pedras. Williams olhou para as duas espirais simples de mármore vermelho, esculpidas num único bloco, e exclamou: ‘Como diabos você espera que construamos algo se temos que encomendar nossas colunas por atacado?’” (P&P IV: 278).

ADAMINUS

DE SCO

GEORG

IO ME

FECI

T

A inscrição está feita no capitel de mármore vermelho e é dificilmente visível. Assim, é altamente improvável que um visitante não instruído a visse apenas olhando para cima. Veja também a reprodução em Hesse, p. 79, e em *Pound Era* de Hugh Kenner, p. 323–324.



Coluna assinada. Verona: San Zeno. Foto de A. Preda, 2016.

23. St. Trophime — Igreja românica em Arles, conhecida por seus claustros. Foi construída no século XII.

É interessante notar que todas as igrejas que Pound elogia foram construídas antes da Basílica de São Pedro (1505–1526). Pound considerava seu estilo extravagante e suas dimensões gigantescas como expressão visível da decadência da fé católica e da aceitação da usura no cristianismo. São Pedro foi financiada pela venda de indulgências: o protesto contra essa prática deu início à Reforma.



Claustro da Igreja de St. Trophime. Arles, França.

24. Saint Hilaire — Igreja românica em Poitiers, datando do século XI.

25. weave gold — Pound escreveu a Carlo Izzo que “em Rapallo, na Idade Média, havia a indústria de tecer fios de ouro verdadeiro no tecido” (SL 304; ver [Calendar](#)).

26. azure has a canker — Durante o Renascimento, a cor azul era geralmente obtida do azurite, as porções oxidadas superiores de depósitos de minério de cobre. Com o tempo, o azurite tendia a degradar-se para um tom esverdeado, devido à sua proximidade química com a malaquita, pigmento verde usado por pintores renascentistas. Clientes ricos estipulavam por contrato os pigmentos usados pelos pintores e podiam pagar pelo uso do [ultramarino](#), pigmento muito mais estável, derivado do lápis-lazúli, caro e raro. O ultramarino era trazido a Veneza do Afeganistão e sujeito a várias taxas alfandegárias até chegar à Europa. O preço de uma onça de lápis era igual ao de uma onça de ouro. Devido ao preço proibitivo,

pintores aplicavam uma base de azurite com apenas uma camada de ultramarino por cima. Veja [Pigments through the Ages](#).

27. cramoisi — Francês: “carmesim”. Pound refere-se a “velours cramoisi” (“veludo carmesim”), que ele já havia sugerido no Canto XX, versos 217–218: “Cramoisi and diaspre / slashed white into velvet”. Pintores renascentistas frequentemente indicavam a beleza, a riqueza e o status de seus retratados pintando detalhes da alta moda, como bordados feitos à mão no veludo carmesim. A cor era uma especialidade veneziana e comercializada em toda a Europa.



Antonio di Pollaiuolo, *Retrato de uma jovem*. Óleo sobre madeira, ca. 1465. Berlin: Gemäldegalerie.

28. Memling — Hans Memling (1433–1495), pintor alemão que viveu em Bruges e pintou no estilo flamengo de Jan van Eyck e Rogier van der Weyden. Memling teve ricos patronos italianos em Bruges, notavelmente Tomasso Portinari, diretor do Banco Medici na cidade. As decisões de patrocínio de Portinari indicam que ele queria “comprar” seu caminho para o paraíso. Deve ter intuído que precisava de uma dispensa especial, pois suas decisões financeiras desastrosas causaram a ruína da filial dos Medici em Bruges. Contudo, não foi o dinheiro de Portinari que deu a Memling a oportunidade de pintar esmeraldas e criar variações incomuns de verde, mas sim o Hospital de São João, para o qual Memling pintou um retábulo. A obra, pintada entre 1473 e 1479, fez sua reputação tanto em Bruges quanto internacionalmente. A tradição da pintura a óleo deu aos flamengos um suporte melhor para precisão, luminosidade e detalhe do que o uso de têmpera (pigmento dissolvido em gema de ovo), praticado na Itália. Memling foi contemporâneo de Agostino di Duccio, Pietro Lombardo, Sandro Botticelli e Ambrogio de Predis; sua virtuosidade técnica e motivos especiais influenciaram artistas italianos como Rafael, Botticelli e Leonardo (Lane 199-213).



Hans Memling, *Salomé* [Detalhe do painel esquerdo]. Retábulo de São João. Óleo sobre madeira, 1474–9. Bruges: St. John Hospital.

29. Brought palsy to bed — Pound explicou a Carlo Izzo: “*‘Brought palsy to bed.’ Ou seja, velho paralisado. O inglês shakespeariano é incrivelmente flexível.*” (ver SL 304 e carta a Izzo em [Calendar](#)).

30. CONTRA NATURAM — Latim: “Contra a natureza”. A ideia de que a usura é contra a natureza vem de Aristóteles, que sustentava que o dinheiro é — e deveria ser — apenas um meio de troca que substitui o escambo; é, portanto, estéril e não se multiplica naturalmente, como plantas e animais:

“a usura é justamente odiada, porque seu lucro vem do próprio dinheiro e não daquilo para cujo fim o dinheiro foi inventado. Pois o dinheiro surgiu para a troca, mas o juro aumenta a quantidade do próprio dinheiro (e esta é a verdadeira origem da palavra grega: a prole se assemelha ao pai, e o juro é dinheiro gerado por dinheiro); consequentemente, esta forma de obtenção de riqueza é, de todas, a mais contrária à natureza.” (Política, [Livro I: III.23](#), p. 51).

Pound possuía a edição bilíngue da Política da Heinemann, atualmente preservada no Harry Ransom Center, na Universidade do Texas, em Austin. Tim Redman, que a incluiu no catálogo da biblioteca de Pound, descreveu-a como intensamente anotada. Veja também uma reimpressão de 1959 dessa edição em Sources.

31. whores for Eleusis — Metáfora de Pound para a forma como a usura transforma o sexo — que os antigos entendiam como ato natural e sacramental — em transação comercial. É um atalho para a corrupção do templo pelo mercado.

Os rituais religiosos mais importantes do mundo grego antigo eram os Mistérios de Deméter e Perséfone, no templo de Elêusis, perto de Atenas. As festividades duravam vários dias na primavera e no outono: apenas iniciados cuidadosamente escolhidos e juramentados ao segredo podiam testemunhar o mistério no templo. A principal fonte de Pound sobre os ritos de Elêusis foi um livro italiano, [Sacerdotesse e danzatrici nelle religioni antiche](#), editado por Edoardo Tinto.

Pound o elogiou e traduziu trechos dele em seu artigo “Terra Italica”, publicado em 1931 (SP 54-60).

O autor de *Sacerdotesse* detalha a importância dos papéis femininos nos mistérios, tanto como sacerdotisas que oficiavam o casamento sagrado com o hierofante dentro do templo, quanto como dançarinas nas procissões e festividades externas. Elêusis era um mistério de fertilidade, encenando a germinação do trigo na terra escura: a cópula imitava assim os processos da natureza, apoiando e reforçando o renascimento das plantas na primavera e sua frutificação no outono.

A fonte de Pound afirma que, fora do templo, a prostituição sagrada fazia parte das celebrações — mas não especificamente em Elêusis, e sim nos ritos do templo de Afrodite em Pafos, bem como em locais semelhantes de culto à deusa do amor e

da fertilidade na Babilônia, em Cartago e na Índia. O autor de *Sacerdotesse* descreve com lirismo “o triunfo do amor”, a beleza do cenário natural de árvores e flores, bem como a consagração religiosa do “fruto do ventre” à deusa. Ele enfatiza que as jovens eram preparadas por suas famílias para participar dos ritos (4-5). Veja também relato paralelo em [Frazer 330-3](#).

Pound fundiu essas práticas de sexo sacramental sob o nome verbal de “Elêusis”, sugerindo que substituir virgens por prostitutas nas celebrações de fertilidade era um sinal de corrupção, pelo qual procedimentos comerciais e o monopólio familiar sobre o corpo virginal agiam juntos para substituir o coito sagrado. Sua crença na natureza sagrada do sexo aparece melhor apresentada no Canto XLVII e declarada abertamente em um datiloscrito inédito que começa com as palavras “Coition a sacrament” Veja-o em [Resources](#).

Em carta a Carlo Izzo, Pound sugeriu que o casamento — que tradicionalmente vendia a fertilidade da mulher a um único homem, sancionado pelo cristianismo — também era o oposto de “Elêusis” e, portanto, um componente da usura (entendida de forma mais ampla como economia de mercado). Pound escreveu:

“‘Elêusis’ é muito elíptico. Significa que, no lugar do sacramental ---- [ato sexual] nos Mistérios, você tem uma prostituta de quatro e seis pence. Como vê, o tom moral é muito elevado, e a degradação do sacramento (que é a cópula, e não o ato de ir a um padre de traseiro gordo ou ao cartório) foi completamente pervertida, em grande parte pelo cristianismo, ou pela má compreensão desse Ersatz de religião.” ([Calendar](#)).

Leon Surette argumentou que “Elêusis” é “sinóptico”, “uma máquina projetada para dar corpo e coesão à adoração da beleza por Pound”, um termo para sua visão do bem, com vida, amor e luz no centro — uma “estrutura metafórica que impediu [o poema] de se desintegrar” (67, 68).

32. corpses to banquet — Em sua anotação ao canto, Eva Hesse apontou que a linha deve ser entendida como o oposto da crença de Thomas Jefferson de que “a terra pertence aos vivos”, expressa pela primeira vez em uma de suas cartas a James Madison (6 de setembro de 1789) e repetida a John Taylor em 1816:

“O sistema bancário que nós dois igualmente e sempre reprovamos. Eu o considero uma mancha deixada em todas as nossas Constituições, que, se não for coberta, terminará em sua destruição, já atingida pelos jogadores na corrupção, e está varrendo em seu progresso as fortunas e a moral de nossos cidadãos. Considero o financiamento como limitado, legitimamente, ao resgate da dívida dentro da vida da maioria da geração que a contrai; cada geração vindo igualmente, pelas leis do Criador do mundo, à livre posse da terra que Ele fez para sua subsistência, sem

ônus de seus antecessores, que, como eles, não eram mais do que inquilinos vitalícios.” ([WTJ XV: 18](#)).

Na primeira publicação do canto em *Prosperity*, Pound tinha linhas adicionais que lançam luz sobre o significado que pretendia e parecem confirmar a interpretação jeffersoniana de Hesse:

For this they have built vaults and cellars
To make tomb for the living
To set corpses at their banquet,
to set cadavers for banquet.
The corpses are met for feasting,
The young lands are made ready for funeral
at behest of usura.

(“Por isso construíram cofres e porões
Para fazer túmulo para os vivos
Para colocar cadáveres em seu banquete,
para colocar defuntos para o banquete.
Os cadáveres estão reunidos para o festim,
As terras jovens são preparadas para o funeral
a mando da usura.”)

Veja o texto original do poema em [Sources](#).

33. N.B. – Latim “nota bene” (“note bem”) (Minière 88). O termo é uma advertência para que se preste atenção a uma informação importante. Pound também usou a abreviação em uma carta a Olivia Rossetti Agresti (L/ORA 38).

34. Usury — Nota editorial introduzida no final do canto a partir da edição de 1970 e provavelmente sem a aprovação de Pound.

A nota deriva das leituras de Pound no início da década de 1950, especialmente *The Medici Bank: Its Organization, Management, Operations and Decline* de Raymond de Roover (Nova York: New York UP, 1948). O livro o levou a redigir sua própria definição de usura em um de seus cadernos em setembro de 1952. Pound introduziu sua formulação definitiva em uma carta para Olivia Rossetti Agresti em setembro de 1953; foi publicada por Hugh Kenner na *Poetry* um mês depois. A nota foi inserida pela primeira vez em um volume de poesia no final da edição de *Selected Poems* de 1957 e movida para sua posição atual, sob o canto XLV, quando a New Directions revisou sua edição de *The Cantos* em 1970 (Eastman 75; Sieburth 323). Veja linha do tempo detalhada no [Calendar](#).

Podemos observar que a nota não reapareceu nas edições subsequentes de *The Cantos* durante o final da década de 1950 e a década de 1960. Em 1966, Pound editou sua própria seleção de Cantos para a Faber. Essa edição de *Selected Cantos* não incluiu a nota sob o canto XLV, embora houvesse espaço suficiente para ela na página. Tampouco o volume incluiu a nota no final do texto dos cantos, como suplemento, da maneira como aparecia em *Selected Poems* de 1957.

Pound observou no início deste volume, o último que ele próprio editou:

“Fiz essas seleções para indicar os elementos principais dos Cantos. Ao especialista cabe a tarefa de explicá-los. Como diz Jung: ‘Sendo essencialmente o instrumento para este trabalho, ele (o artista) é subordinado a ele e não temos razão para esperar que o interprete para nós. Ele fez o melhor que pôde ao lhe dar forma e deve deixar a interpretação para outros e para o futuro’” (9).

35. Banco Medici (1397–1494) — O banco da família Medici foi fundado em 1397 por Giovanni di Bicci (1360–1429), que pertencia à guilda dos “medici” (boticários). O banco alcançou sua maior extensão e influência durante a vida do filho de Giovanni, Cosimo, também chamado Cosimo, o Velho (1389–1464). Ao final da vida de Cosimo, as filiais na Europa, especialmente em Londres e Bruges, começaram a ter dificuldades. O filho de Cosimo, Piero, o Gotoso (1416–1469), tentou controlar as contas e consolidar. Após a morte de Piero, seu filho sobrevivente, Lourenço, o Magnífico (1449–1492), sofreu perdas significativas ao delegar os assuntos do banco a administradores imprudentes, de modo que, à sua morte, o banco estava, de fato, falido. Dois anos depois, seu filho Piero (1453–1503) foi expulso de Florença sob pressão do rei da França e o banco foi dissolvido.

O fio mais evidente que aparece no declínio do banco é a perda de interesse em atividades bancárias e a falta de formação financeira mostrada pelas gerações seguintes dos Medici. Giovanni di Bicci era exclusivamente banqueiro; seu filho Cosimo foi um banqueiro astuto, mas também um estadista florentino; Piero sofria de gota e não tinha formação bancária — sua dependência de conselheiros quase lhe custou a vida; Lourenço não tinha disposição ou formação para se dedicar à atividade bancária, mas, como seu avô Cosimo, era antes de tudo um estadista.

Na nota sobre a usura, Pound implicitamente dissociou o Monte dei Paschi de Siena do Banco Medici: o Monte, um banco que sobreviveu de 1624 até os dias de hoje, foi concebido como um banco público destinado a apoiar investimentos sem restringi-los por status social, fato que Pound enfatiza no canto XLII: o magistrado deveria “give his chief care that the specie/ be lent to whomso can best use it USE IT/ (id est, *piú utilmente*) /to the good of their houses, to benefit of their business/ as of weaving, the wool trade, the silk trade” (XLII, versos

28–32). O Banco Medici era privado e concedia empréstimos a papas, reis e à nobreza. Esses empréstimos muitas vezes não tinham valor produtivo e eram usados para consumo ou para financiar guerras. Os pagamentos podiam ser feitos por meio de impostos ou concessões sobre o comércio de lã ou de alimentos, mas a situação política na Europa era tão beligerante e volátil que empréstimos feitos a monarcas e aristocratas ficavam sem pagamento, muitas vezes devido a convulsões políticas e mortes no campo de batalha.

REFERÊNCIAS

1. Araujo, Anderson. *A Companion to Ezra Pound's Guide to Kulchur*. Clemson: Clemson UP, 2018.
2. Aristotile. *Politics*. London: Heinemann, 1932.
3. Cicero, Marcus Tullius. *De officiis*. [On Duties]. Trans. Walter Miller. Cambridge Mass.: Harvard UP, 1913.
4. Davie, Donald. "The Poet as Sculptor." *New Approaches to Ezra Pound*. Ed. Eva Hesse. London: Faber, 1969. 198-214.
5. De Rachewiltz, Mary. "Canto XLV." *The Fifth Decad of Cantos*. Rimini: Raffaelli, 2006.
6. DeKruif, Paul. *Hunger Fighters*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1928.
7. Eastman, Barbara. *Ezra Pound's Cantos: the Story of the Text 1948-1975*. Orono: Maine: National Poetry Foundation, 1979.
8. Ferreccio, Giuliana. "'Mermaids, that Carving': Ezra Pound and Italian Art." *The Edinburgh Companion to Ezra Pound and the Arts*. Ed. Roxana Preda. Edinburgh: Edinburgh UP, 2019. 9-37.
9. Frazer, James, George. "Adonis in Cyprus." In *The Golden Bough*. Abridged 3rd. edition: London: Macmillan, 1922. 329-33.
10. Henderson, Archie. 'I Cease not to Yowl' *Re-Annotated*. *New Notes on the Pound/ Agresti Correspondence*. Houston Tx.: 2009.
11. Hesse, Eva, ed. *Ezra Pound: Usura-Cantos XLV und LI. Texte, Entwürfe und Fragmente*. Zürich: Arche Verlag, 1985.
12. Jefferson, Thomas. Letter to John Taylor, 8 May 1816. *The Writings of Thomas Jefferson*. Eds. Andrew Lipscomb and Albert Ellery Bergh. Memorial Edition. Washington DC.: The Thomas Jefferson Memorial Association, 1903-4. 20 vols. 15: 17-23.
13. Kenner, Hugh. *The Pound Era*. London: Faber, 1972.

14. Lane, G. Barbara. *Hans Memling Master Painter in Fifteenth Century Bruges*. Turnhout, Belgium: Harvey Miller Publishers, 2009.
15. Liebrechts, Peter. "Ezra Pound, Aristotle and Ancient Greek Economics." *A Companion to Ezra Pound's Economics*. Eds. Ralf Lüfter and Roxana Preda. Nordhausen: Traugott Bautz, 2019. 161-82.
16. Marsh, Alec. "Pound's Agrarian Bent: Physiocracy and the Ideological Origins of the Wheat in Our Bread Party." *A Companion to Ezra Pound's Economics*. Eds. Ralf Lüfter and Roxana Preda. Nordhausen: Traugott Bautz, 2019. 207-34.
17. Minière, Claude. "Ezra Pound fait le tour du monde. Lumières françaises / USA / Chine / Europe." *L'Infini* 103 (Printemps 2008): 88.
18. Ozturk, Anthony. "The Image as Inter-Text in Canto XLV." *Aldington, Pound, and the Imagists at Brunnenburg*. Eds. Daniel Kempton and H.R. Stoneback. Les Saintes-Maries-de-la-Mer: Grtegau, 2012. 71-82.
19. Pound, Ezra. "Canto – With Usura." *Prosperity* IV.3 (February 1936): 44. In *P&P* VII: 21-22.
20. Pound, Ezra. "I Cease Not to Yowl." *Ezra Pound's Letters To Olivia Rossetti Agresti*. Eds. D. Tryphonopoulos and Leon Surette. Urbana & Chicago: U of Illinois P, 1998.
21. Pound, Ezra. "Paris Letter." *The Dial* LXXIV (1 January 1923): 85-90. In *Poetry & Prose* IV: 277-8.
22. Pound, Ezra. *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. [1916]. New York: New Directions, 1970.
23. Pound, Ezra. *ABC of Reading*. [1934]. New York: New Directions, 1987.
24. Pound, Ezra. *Ezra Pound's Economic Correspondence, 1933-1940*. Ed. Roxana Preda. Gainesville: U of Florida P, 2007.
25. Pound, Ezra. *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals*. 11 vols. Eds. Lea Baechler, A. Walton Litz and James Longenbach. New York: Garland, 1991.
26. Pound, Ezra. *Guide to Kulchur*. New York: New Directions, 1971.
27. Pound, Ezra. *Letters to Ibbotson, 1935-1952*. Eds. Vittoria I. Mondolfo and Margaret Hurley. Orono: National Poetry Foundation, 1979.
28. Pound, Ezra. Review of *Stones of Rimini*, by Adrian Stokes. *Criterion*, XIII. 52 (April 1934): 495-7. In *P&P* VI: 159-60.
29. Pound, Ezra. *Selected Cantos of Ezra Pound*. London: Faber, 1967.
30. Pound, Ezra. *Selected Poems*. New York: New Directions, 1957.
31. Pound, Ezra. *The Cantos*. New York: New Directions, 1998.

32. Pound, Ezra. *The Selected Letters of Ezra Pound 1907-1941*. [1950]. Ed. D. D. Paige. New York: New Directions, 1971.
33. Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. [1911, 1929]. With an introduction by Richard Sieburth. New York: New Directions, 2005.
34. Pound, Ezra. Three Cantos II. [Ur-Canto II.] *Lustra*. New York: Knopf, 1917.
35. Redman, Tim. "Pound's Library: A Preliminary Catalog." *Paideuma* 15.2/3 (Fall & Winter 1986): 213-237.
36. Romer, Stephen. "'Templum Aedificavit': Ezra Pound and Architecture." *The Edinburgh Companion to Ezra Pound and the Arts*. Ed. Roxana Preda. Edinburgh: Edinburgh UP, 2019. 38-60.
37. Ruskin, John. *Stones of Venice*. 3 vols. [London: Elder & Co., 1851-3]. Boston: D. Estes & Co, 1911.
38. *Sacerdotesse e danzatrici nelle religioni antiche*. Ed. Edoardo Tinto. Biblioteca dei curiosi, no.51. 1930.
39. Sieburth, Richard. "Notes: Canto XLV." *Ezra Pound New Selected Poems and Translations*. Ed. Richard Sieburth. New York: New Directions, 2010. 322-3.
40. Surette, Leon. *A Light from Eleusis. A Study of Ezra Pound's Cantos*. Oxford: Clarendon Press, 1979.
41. Twitchell, Jeffrey. "Art and the Spirit of Capitalism: Iconography and History in the Usura Canto." *Paideuma: A Journal Devoted to Ezra Pound Scholarship* 19.3 (1990): 7-31.
42. Vasari, Giorgio. "Sandro Botticelli." In *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*. 10 vols. London: Macmillan, 1912-5. 3: 247-55.
43. Villon François. "Ballade." [que Villon fait a la requeste de sa mère, pour prier Nostre Dame]. *Le Grand Testament*. [ca. 1461]. In *Oeuvres completes de François Villon*. Eds. Bernard de la Monnoie and M. Pierre Jannet. Paris: Lemerre, 1876.
44. Witemeyer, Hugh. "Ruskin and the Signed Capital in Canto 45." *Paideuma: A Journal Devoted to Ezra Pound Scholarship* 4.1 (1975): 85-7.
45. Zobi, Antonio. *Storia civile della Toscana dal MDCCXXXVII al MDCCCXLVIII*. Firenze: Molini 1850.